

DOI: 10.2298/MUZ1416155S

UDK: 78:28(100)

## О статусу музике и музичких инструмената у арапској култури после објаве ислама

Ада И. Шоштарић<sup>1</sup>

Филолошки факултет Универзитета у Београду (Београд)

### Апстракт

Када се у арапским медијима појави вест да се у једној исламској земљи у одређеном друштвено-религијском контексту не гледа са одобравањем на свирање музичких инструмената, реактуелизује се питање статуса музике у исламу. Једно од најстаријих дела на арапском језику у ком су осуђени музика и музички инструменти јесте *Куђење инструмената за забаву* (*Ḍamt al-malāhī*) из IX века. Овим и бројним другим делима посвећеним питању „грешности” / „недозвољености” (ар. „ḥarām”) музике, детаљно су се бавили научници на Западу. У овом раду се, ослањањем на секундарну литературу, разматра питање дозвољености слушања музике и наводе поједине рефлексije на статус музике и музичких инструмената у срединама са муслиманским становништвом на просторима некадашње СФРЈ. Поред описа статуса музичара у арапском свету кроз векове, део рада се бави местом и значајем рецитовања Курана (ар. *tilāwat al-Qur’ān*) и езана. Циљ рада јесте представљање сложеног и слојевитог статуса музике у арапско-исламској култури.

### Кључне речи

Арапи, ислам, слушање / извођење музике, музички инструменти, Куран.

Разматрање стране културе захтева опрез у погледу олаког наметања модела и дефиниција. Оно што са аспекта једне културе звучи као музика не мора бити на исти начин дефинисано и у другој култури. Арапска музика је од својих зачетака у I миленијуму п. н. е. играла важну улогу у животу Арапа. Нови поглед на свет и нова правила које је донела објава ислама 622. године проузроковали су преиспитивање постојећих друштвених и моралних норми. Музика је због своје неупитне снаге морала проћи тест нове монотеистичке религије. Веровање у Алахово усмено саопштавање, дословно „спуштање” (ар. *inzāl*) Курана Мухамеду, или чињеница да се, како примећује Дарко Танасковић, „Мухамедова проповед [...] обраћа првенствено уху, слушаоцу, а не читаоцу” (Танасковић 2008: 59),<sup>2</sup> музику је на извесан начин учинило видљивијом/чујнијом. Неопходно је било поста-

<sup>1</sup> ada.sostaric@fil.bg.ac.rs

<sup>2</sup> Тако је било у рано доба ислама. Записивање Курана је почело након Мухамедове смрти, с обзиром на веровање да је он за живота био у сталном ишчекивању Објаве (Al-Sāyis 2000: 61).

вити јасну границу између (секуларне) музике, са једне стране, и рецитовања Курана (ар. *tilāwat al-Qur'ān*) и езана (ар. *aḏān*), с друге, с обзиром на то да се њихово рецитовање ни у најмелодичнијим извођењима, са становишта ислама, није никада сматрало музиком.

Још од преисламског доба, музика је, као саставни део, пратила одласке у бој, а доминантну улогу у подстицању храбрости бораца имали су ударачки инструменти, али и дувачки.<sup>3</sup> Прославе важних, животних догађаја – рођења, венчања, обрезивања, болести и смрти – биле су и остале незамисливе без певача (Sawa 1985: 75–76). Музика је од давнина пратила верске ритуале и у њима заузимала важно место. Повратак хација из Меке праћен је врстом литургијског певања (El Mahdi 1977: 195). Повици мусахира (ар. *musahḥir*) – особе задужене да током рамазанског поста буди вернике пред зору ради узимања последњег obroka пре него што се пост са изласком сунца настави – у најмању су руку мелодични.<sup>4</sup>

Међутим, није се на сваку врсту музике гледало исто. Једно од првих дела на арапском језику у ком су музика и музички инструменти били осуђени као грешни (ар. „*ḥaḡām*” – досл. „забрањен” / „недозвољен”) јесте *Куђење инсџруменаџа за забаву* (*Ḍamm al-malāḥī*), где је аутор Ибн Аби Ал-Дунја (Ibn Abī al-Dunyā, 823–894), што се већ види из сâмог наслова, музику и музичке инструменте сврстао у исту групу са играма и другим видовима забаве (Shiloah 1995: 17).<sup>5</sup> У делу *Уживање у слушању и џиџање (дозвољености) слушања музике* (*Nuḡḡat al-asmā' fī mas'alat al-samā'*) Ибн Раџаб (Ibn Raḡab, XIV) повукао је разлику између музике којом се траћи време и оне којом се учвршћује вера у Бога и чисти срце, сматрајући да певање било које песме фриволног садржаја која буди сензуална осећања мора бити забрањено, док песме са озбиљним садржајем не представљају опасност (Shiloah 1995: 35). Истовремено пак, писана су и дела у прилог слушања музике. Идеје изнесене у овој литератури вековима касније су означене као дискусија у оквиру бројних дела на Западу, чија је полазна констатација најчешће била да питање грешности слушања и свирања музике није ни до данас у потпуности разрешено.<sup>6</sup> Ову тему нису

<sup>3</sup> Тако је, према Радовану Самарџићу, османски поход на Малту био испраћен звуцима добоша, труба, таламбаса и тасова (Самарџић 2010: 135).

<sup>4</sup> Кроз историју су чак забележени случајеви да је мусахир свирао дувачке инструменте, а током османске владавине се могло чути и певање уз пратњу ударачких инструмената (El Mahdi 1977: 197).

<sup>5</sup> Лексема *малахи* (пл. *malāḥī*) дословно означава инструменте који могу да разоноде, којима се траћи или губи време.

<sup>6</sup> Џејмс Робсон (James Robson) у првој половини XX века примећује следеће:

заобишли ни аутори општих историја Арапа – Алберт Хурани (Albert Hourani 2002: 198– 199) и Филип Хити (Philip K. Hitti), који наводи да се

„većina muslimanskih pravnih stručnjaka i teologa nepovoljno [...] izražava o muzici; neki je osuđuju u svim njenim vidovima, dok nekolicina gleda na nju kao na umjetnost koja s religioznog gledišta ne zalužuje pohvalu [...] mada stvarno nije grešna” (Hiti 1988: 256).

Аутори који су стварали у оквирима арапско-исламске културе позивали су се на основне изворе исламске теологије и јуриспруденције, пре свега Куран, а потом и други основни извор ислама – суну (ар. sunna) – традицију посланика Мухамеда, односно хадисе (ар. ḥadīṭ, пл. aḥādīṭ), у којима је, како се верује, остало забележено оно што је Посланик говорио, чинио и одлучивао. Немогућност коначног разрешења питања дозвољености / недозвољености (слушања) музике, о којој говоре аутори на Западу, произилази из чињенице, на коју је још указао ал-Газали (Al-Gazzālī, 1058–1111), да у Курану не постоји ајет којим се забрањује/дозвољава музика. Ипак, постојала су, како их Хабиб Хасан Тума (Habib Hassan Touma) назива, „субјективна” тумачења (Touma 1996: 4), према којима се у појединим ајетима индиректно подразумева музика. Они који су музику забрањивали позивали су се на део ајета (у наставку рада подвучени) из суре Лукман („sūrat Luqmān” – 31:6): „Ima ljudi koji kupuju priče za razonodu, da bi, ne znajući koliki je to grijeh, s Allahova puta odvodili” (Korkut 2001: 410)<sup>7</sup>; „Ima ljudi koji za zabavu kupuju priče<sup>8</sup> da bi zaveli s Puta Allahova bez znanja ikakva” (Duraković 2004: 411); „Ima ljudi koji kupuju za zabavu priče da bi, ne znajući kakav je to grijeh, odvrćali od Allahova Puta” (Karić 2008: 410).

„The question of the lawfulness of listening to music has been the subject of long controversy among Muslims, a controversy, it would seem, which can never be settled” (Robson 1938: 1). Око пола века касније Кристина Нелсон (Kristina Nelson) закључује: „It is clear not only that the polemic is part of the history of Arabic music, but that even today nothing may be taken for granted regarding the status of music” (Nelson 1985: 35). У XXI веку чланак у ком се разматрају проблеми музичарки мароканског порекла у Холандији, почиње констатацијом да питање легалности (извођења) музике и даље остаје правно и теолошки контраверзна тема у исламу (Gazzah 2008: 26).

<sup>7</sup> „Mnogobošci iz Mekke, koji su svojim trgovačkim poslovima putovali u Bizantiju i Perziju, prikupljali su namjerno priče o Rustemu i Behramu i druge bajke i izmišljotine i donosili ih u Mekku da bi svoje sugrađane odvratili od slušanja Kur’ana. U ovome se naročito isticao neki Nadr, sin Hārisov” (Korkut 2001: 622).

<sup>8</sup> „Neki Kurejšiti su u Perziji i drugdje kupovali zabavne priče kako bi njihovom zanimljivošću skrenuli pažnju sa Kur’ana” (Duraković 2004: 629).

Ни у наведеним фуснотама у преводима Бесима Коркута и Есада Дураковића нема наговештаја да је у питању музика.<sup>9</sup> Поједина тумачења наводе да се овај део ајета односи на поседовање робинџа-певачица (ар. *qiyān*), односно на песме и музичке инструменте, који се радије слушају него рецитоване Курана (Shiloah 1995: 32).

Међу онима који су музику дозвољавали, поједини су се, на пример, позивали на ајет из суре „Створитељ” (*sūrat Fāṭir*, 35:1): „On onome što stvara dodaje što hoće” (Korkut 2001: 433), при чему су појам *штога што се додаје* тумачили као леп глас (Shiloah 1995: 32).<sup>10</sup>

Збирке хадиса су већину западних аутора навеле да се сложе да у овом корпусу постоји исто онолико доказа да Мухамед није одобравао слушање музике колико и да јесте. Поред хадиса у којима је Мухамед осудио слушање музике, постоје и они у којима се види да он није био против (слушања) музике у свакој прилици. Тиме долазимо до веома битног дела ове *расправе*, јер се више не поставља питање дозвољености слушања/извођења музике *per se*, већ се као битно истиче контекст у ком се музика слуша/изводи. Из хадиса „Огласите брак и ударајте у дефове!”, који наводи Алија Наметак, види се да се склапање брака смело пратити певањем и свирањем (Nametak 1964: 361).<sup>11</sup> Осуда музике стога је неретко била последица њеног повезивања са понашањем неприхватљивим са позиција ислама. Управо из тог разлога на удару критике је понајвише била такозвана секуларна музика, јер је сматрана за разоноду оних који су се упуштали у недозвољена дела, нпр. конзумирање алкохола, проституција или коцкање (Al Faruqi 1980: 59).<sup>12</sup> Осуде нису упућиване народним и религијским музичким облицима, попут такбирата (ар. *takbīrāt*) – величања Алаха, хамда (ар. *ḥamd*) – захваљивања Богу и других (Al Faruqi 1980: 57, 59), нити ратним песмама или песмама везаним за хаџилук, тужбалицама и њима сличним (Nelson 1985: 38).

<sup>9</sup> У консултованим тefsирима (ар. *tafsīr* – коментар Курана) дата су следећа објашњења дела овог ајета „приче за забаву”: 1) оно чиме се неке одвраћа пажња од онога чиме се занима (Al-Maḥallī и Al-Suyūṭī б. г. : 540); 2) лаж/тлапња/беспослица којом се одвлачи пажња од добрих дела и верских дужности (Maḥlūf 2006: 249).

<sup>10</sup> К. Нелсон спомиње и друге ајете на које се у контексту ове, како је она именује, полемике сама (ар. *ṣamāʿ* – досл. „слушање”), позивало (Nelson 1985: 39–41).

<sup>11</sup> У литератури се среће и податак да је Мухамедово венчање са његовом првом женом Хатицом (*Ḥadīḡa Bint Ḥuwaylid*) било прослављено уз музику (Bulos 1971: 39).

<sup>12</sup> Поједини музички жанрови, попут алжирског раиа (ар. *raʾy*), били су на лошем гласу због довођења у везу са неумереним конзумирањем алкохола (Gazzah 2008: 26).

Аутори, већином из редова суфија (ар. *ṣūfiyya*), или они под утицајем њихових идеја, у музици су видели ослонац у јачању побожности, као и средство приближавања Богу (Hirschkind 2004: 134). У основи оваквог размишљања о музици као дозвољеној активности било је питање да ли је слушање активна или пасивна радња. У вези с тим позивало се на ајет из суре Узвисине (*sūrat al-Aʿrāf*, 7:179), где је слушање представљено као посебна врста деловања (Hirschkind 2004: 134):

„Za Džehennem stvorili smo mnoge džine i ljude: oni imaju srca kojima ne shvaćaju, imaju oči kojima ne vide i uši imaju kojima ne čuju – oni su poput stoke, čak su i gori od nje: takvi baš ne mare” (Duraković 2004: 174).

Овом правцу размишљања главни допринос је дао теолог ал-Газали, у другом делу свог чувеног *Оживљавања религијских наука* (*Iḥyāʾ ʿulūm al-dīn*). Свој главни аргумент да под утицајем музике и певања срце открива истинско себе и оно од чега је саткано, засновао је на речима уваженог мистика ал-Даранија (*al-Dārānī*, † 830) – да музика у срцу не производи оно чега у њему већ нема (Farmer 1967: 35; Shiloah 1995: 43; Hirschkind 2004: 135). Из тога произилази да је одговорност на ономе који слуша, те се моћ музике да исквари или просветли не налази у сâмом звуку, већ у моралним предиспозицијама онога који слуша, што је у савршеној хармонији са исламским веровањем да је свака особа у крајњој инстанци, односно на Судњи дан (ар. *Yawm al-qiyāma*), сâма пред Богом одговорна (Hirschkind 2004: 143). Иако је и сâм сматрао да поједине врсте музике треба избегавати због превелике сензуалне и самим тим и неморалне снаге, ал-Газали није био за потпуну забрану музике (ар. *taḥrīm*), већ је објаснио шта је дозвољено (ар. *mubāḥ*) у смислу духовног слушања и уздизања (Rasy 2003: 210), чиме је ублажио осуде конзервативнијих струја.

### *Рецитовање Курана*

У XXI веку популарност аудио-касета у арапском свету није смањена, као што је то случај на Западу. Улични продавци у Каиру су крајем прве деценије новог миленијума на својим тезгама још увек нудили широку лепезу извођача на овом медију. Џонатан Холт Шенон (Jonathan Holt Shannon) запазио је да у Сирији, најчешће, у највишем реду стоје снимци рецитовања Курана, а испод њих поредани великани арапске музичке сцене (Shannon 2006: 49–50). Овај податак говори о дубоко укоренењу свести о

хијерархији, коју Лоис Ибсен ал-Фаруки (Lois Ibsen al Faruqi), на основу ставова изнесених у делима исламских писаца класичног доба, представља на табели *хандасат ал-сави* (ар. *handasat al-ṣawt*) – дословно „технике/инжењерства звука” у чувеном, много пута цитираном, чланку „Music, Musicians and Muslim Law”. На табели су најпре дати облици који се не сматрају музиком и који су сви дозвољени, а потом они који се сматрају музиком, који аутохтоном терминологијом могу бити означени као *халал* (*ḥalāl* – „допуштен” / „дозвољен”), *мубах* (*mubāḥ* – нешто што не заслужује ни похвалу ни куђење”), *макрух* (*makrūh* – нешто што са религијског становишта не заслужује похвалу, што је ружно, али није грешно) и *харам* (*ḥarām* – „забрањено” / „грешно”), а на којој на апсолутном врху (као немузика) стоји рецитовање Курана (Al Faruqi 1985: 8).

Рецитовање Курана за муслимане представља важан чин побожности. Истовремено, оно представља и врсту уметности, или умећа, али се мелодија која га прати не сме означити као музика.<sup>13</sup> Не зна се како је звучало рецитовање Курана у првим данима ислама. У Курану су дати описи начина рецитовања, али наведени уопштено и без техничких детаља (Gade 2004: 368). Правила исправног рецитовања Курана постављена су у X веку и позната под (некуранским) термином *таџвид* (ар. *taǧwīd*). Полазећи од веровања да се правила таџвида заснивају на начину на који је Куран спуштен Мухамеду (Gade 2004: 367), може се констатовати да су она првенствено намењена очувању божанског звучача Објаве и спречавању потенцијалних искривљавања (Nelson Davies 2002: 159). Таџвид подразумева упуте у погледу правилног изговора, боје тона и ритма, затим места на којима је пожељно направити паузу да се не би угрозила порука текста, уз повремене могућности које сваком читачу остављају простор за импровизацију чији је циљ постизање јачег естетског утиска (Nelson Davies 2002: 159). Оно што, међутим, ова правила не укључују, а што је у складу с тим да се овде не ради о музици, јесу мелодија и висина тона. Традиција не дозвољава да мелодијски аспект рецитовања Курана буде системски фиксиран нити у случају једног јединог рецитовања (Gade 2004: 380). Међутим,

<sup>13</sup> Рецитовање се не сматра музиком, али као Алахов говор „*pripada kategoriji nad svim kategorijama ljudske umjetnosti*” (Nasr 2005: 167). Х. Х. Тума сматра да јавно рецитовање Курана треба схватити као високо развијену уметничку форму (Tohma 1996: 157). У XX веку почињу да се организују јавна такмичења у рецитовању Курана пред жиријем. У првом такмичењу читача Курана одржаном почетком 2014. године у Исламском центру Ријека (Хрватска), од сто учесника, у финале је ушло пет мушкараца и пет жена (<http://www.medzlis-rijeka.org/default/index/a/id/741>; <http://learning.aljazeera.net/weeklylearning/pages/26299bed-27de-4d9b-b473-cf5222bf7f72?Level=1>).



током абасидског периода (750–1258) рецитовање Курана се развило у стил *муџавад* (ар. *muğawwad*), који је подразумевао ослањање на систем *макама* (ар. *maqām*), из чега се потом развило „рецитовање уз мелодију / мелодијско рецитовање” (ар. *qirā’a bi al-alhān*) у коме су коришћене мелодије арапске уметничке музике (Gade 2004: 380). Муџавад стил присутан је и данас и ослања се на арапску уметничку музику (Gade 2004: 380–381), али се и тада инсистира на томе да ту никако није у питању музика.<sup>14</sup> Према Али Џихаду Рејсију (Ali Jihad Rasy), у естетском смислу гледано, рецитовање Курана, попут других облика исламске / религијске музике, представља чисту манифестацију система макама и импровизације, који су карактеристични за арапску музику, те је стога однос секуларног и сакралног ствар деликатне и интимне природе (Rasy 1981: 18).<sup>15</sup> Чувени панарапски певачи, попут Ум Кулсум (Umm Kulthūm, ca. 1898–1975), Фејруз (Fayrūz, 1934), Мухамеда Абделвехаба (Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, 1907–1991) и других, утицали су на импровизационе стилове читача Курана у Египту (Gade 2004: 381). Истовремено је велики број секуларних певача и музичара на основама добро овладаног таџвида изградио своје каријере, што је на почетку, када још увек нису били сасвим музички писмени, било нарочито важно.<sup>16</sup> Чињеницу да је рецитовање Курана велика традиција оралног естетског изражавања, која је утицала на све друге музичке правце, ал-Фаруки сматра главним узроком тога што је у развијање школа у којима би се обучавали извођачи уметничке или народне музике улагано мало труда (Al Faruqi 1980: 68).<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Новији пример, који потврђује да Куран не сме да се пева нити да има инструменталну пратњу, јесте оптужба за бласфемију која је 1999. године изречена либанском музичару Марселу Халифи (Marsīl Halīfa, 1950), због тога што је у пратњи уда (ар. *al-‘ūd*) певао песму палестинског песника Махмуда Дарвиша (Maḥmūd Darwīš, 1941–2008), која на месту завршног стиха садржи део ајета из суре Јусуф (*sūrat Yūsuf*, 12: 4).

<sup>15</sup> Рецитовање Курана и езан се не сматрају музиком, али се често могу срести у оквиру поглавља насловљених „религијска музика” (Touma 1996: 152, 153, 157), или чак и „муслиманска” / „исламска” музика (Petrović 1988/89: 128, 129). Постоје аутори који истичу да сâма природа куранског текста искључује могућност да се рецитовање Курана, па и оно најмелодичније, подведе под „исламску музику”, под којом се, пак, подразумевају текстови религијског садржаја који се певају (Nelson Davies 2002: 160).

<sup>16</sup> Ум Кулсум је са својим оцем годинама радила на рецитовању Курана пре него што се отиснула у свет секуларне музике, што ал-Фаруки види као један од битних момената који је не само утицао на њен вокални стил, већ и у томе што је она стекла широку популарност и публику широм исламског света (Al Faruqi 1980: 68). Абделвахабови почеци везани су за школу за учење Курана (ар. *kuttāb*), где је учио да рецитује Куран напамет (<http://learning.aljazeera.net/dailytraining/pages/c58d18cb-2fda-42aa-808e-4b19f057d08f?Level=1>).

<sup>17</sup> Техника која се примењује у рецитовању Курана се у извесним сегментима

*Езан*

Мухамед је институционализовао *езан* (позив на молитву) негде током прве две године после објаве ислама. Први *муџезин* (ар. *mu'addin*), позивач на молитву, био је Абесинац Билал (*Bilāl Ibn Rabāḥ*, *ca.* 580–641). Текст езана је фиксиран и састоји се од неколико редова од којих се сваки понавља.<sup>18</sup> Док је текст увек исти, мелодијска деоница се импровизује (Marcus 2002: 154), али ни овде није у питању музика: „*Poziv na namaz [...] gotovo uvijek se peva, kao i Kur'an Časni, čije učenje je 'najhranjivija' od svih muzika za dušu vjernika [...] iako se to učenje nikada, tehnički, nije zvalo 'muzikom'*” (Nasr 2005: 167).<sup>19</sup>

Проучавајући различите интерпретације езана, Тума закључује да је приликом првог јављања редова из текста езана, мелодијска линија често краћа, мање мелизматична и ограниченог тонског регистра, док поновљен исти текст може бити продужен богато украшеним мелодијским пасажима, чији тонски регистар премашује интервал октаве (Touma 1996: 157, 158). И код позива на молитву примењује се систем макама.

Езан се, дакле, не сматра музиком, а сви су људски гласови пред Алахом једнаки, али се у пракси ипак дешава да се у џамијама лакше запошљавају муџезини са лепим, ако не и виртуозним гласовним способностима (Marcus 2002: 155). Осетљиво питање, условно речено, количине уношења музичког у (рецитоване Курана и) езан, последица је важности текста који се пева, односно текста који не би смео никако да се пева, а камоли изводи уз пратњу неког музичког инструмента. У нашим крајевима се међу Горанцима са Косова може чути да „хоџа пева”, а не да муџезин позива на молитву. Према наводима Анкице Петровић, они који припадају слабије образованом и необразованом слоју становништва у Босни и Херцеговини езан сматрају врстом музичког изражавања, чак и онда када су мелодије које се том приликом могу чути мање захтевне од оних у урбаним срединама (Petrović 1988/89: 130–131). Међутим, како касније наводи иста ауторка, они житељи који поштују аутентичне исламске принципе сматрају да је у питању мелодично читање, а никако музика (Petrović

преклапа са техникама певања. Тако је Мухамед Абделвахаб изјавио да је Куран основни ослонац и инспирација за арапске певаче када је прецизно извођење у питању (Rasy 2003: 224). Некадашња управница Одсека за певање на Академији уметности у Каиру, Ратиба Ал-Хафни (*Ratiba al-Ḥafnī*, 1931) технику тацвида сматра веома блиском оперској техници певања (Ḥasan 1993: 120).

<sup>18</sup> На молитву се позива на арапском језику. Изузетак у погледу тога била је Турска, где је у периоду 1932–1950 езан био на турском.

<sup>19</sup> Термин за молитву у арапском језику је *салаџ* (*ṣalā*). На просторима некадашње СФРЈ се користи турцизам (лексема персијског порекла) *намаз*.



1988/89: 136). Постоје музичари који су своје каријере започели као мујезини. Сејид Дервиш (Sayyid Darwīš, 1892–1923), као и већина његових колега, свој први контакт са музиком остварио је у исламским верским оквирима, једно време позивајући на молитву (Al-Ḥulī 1978: 228; Abū al-Su‘ūd 1993: 139).

### *Музички инструменти*

У арапској музичкој култури је присутан један вид, условно речено, повлашћенијег статуса вокалне у односу на инструменталну музику. О томе је већ писао ал-Фараби (al-Fārābī, 874–950), који је тврдио да су инструменти створени да би били пратња и украс певању, али да су у односу на људски глас квалитативно инфериорни (Shiloah 1995: 66).<sup>20</sup> Тако се и у новије време, конкретно у Јемену, може чути да музика нема значење без песме / певања (Schulyer 1990: 10). О наведеном односу језгровито говори констатација Набила Ал-Лава (Nabīl Al-Law) да и данас, као што је то и раније био случај, вокална музика/певање има доминантну улогу у арапско-исламском свету (Al-Law 2011: 13). Број инструменталних дела веома је скроман, и квантитативно и садржински, у поређењу са богатом културном баштином на пољу вокалне и вокално-инструменталне музике, где су присутне речи (Al-Law 2011: 9, 13–14).<sup>21</sup> Међутим, и поред тога, у арапској уметничкој музици постоји велики број инструменталних музичких облика које изводе традиционални арапски ансамбли, веома признати и цењени.

У чланку из шездесетих година прошлог века, Алија Наметак је навео да се у неким балканским крајевима, у којима има много теолога или понеки аскета музикомрзац, профана музика сматрала забрањеном, те су се последице тога, нпр. избегавање музичких инструмената, осећале и до новијих времена у неким местима – Мостару, Прусцу, Ливну и Гламочу (Nametak 1964: 362). Пола века касније, 2008. године, катарска станица ал-Џазира (al-Ġazīra) у оквиру вести „Иран забрањује осликавање Мухамедове породице током Ашуре” изнела је податак да је скупштина тела задуженог за културне и конфесионалне односе у овој земљи донела одлуку да се током прославе овог великог шиит-

<sup>20</sup> Овај арапски филозоф хеленистичке оријентације је у свом делу *Велика књига о музици* (*Kitāb al-mūsīqī al-kabīr*), које се сматра најважнијим радом у области теорије оријенталне музике, анализирао музичке теорије старих Грка (Bulos 1971: 41; Расу 1981: vii). Иако је позајмљивао од њих, Фараби је паралелно уносио и нове идеје и велики део ове студије засновао на живој музичкој пракси свог времена, коју је као врсни извођач одлично познавао (Shiloah 1995: 53).

<sup>21</sup> Од укупног броја композиција Мухамеда Абделвехаба, инструментална дела чине око девет одсто (Al-Law 2011: 10).

ског празника забрани свирање на свим инструментима, изузев на бубњевима (ар. al-ṭubūl) и чинелама (ар. al-ṣāḡāt).<sup>22</sup>

У Курану се спомињу неки инструменти, нпр. рог / труба (ар. ṣūr), и то увек у контексту наступања Судњег дана.<sup>23</sup> Међутим, Куран се не изјашњава о томе да ли је употреба музичких инструмената дозвољена, док се у хадисима повремено осуђују поједини инструменти. Тако су, кроз историју, забележени и примери забране појединих музичких инструмената. Из забрана су обично били изузети даире и бубњеви, и то онда када речи песама којима су били пратња нису биле неморалне. Ударалке су уопште биле цењене, јер су постојали докази да их је и сâм пророк Мухамед слушао на свадбама и другим прославама (Reynolds 2007: 133). Поред тога што су у рату застрашивале непријатеља, на повољан статус ударалки утицала је и чињеница да су оне биле и остале незаобилазан сегмент источњачке музике, познате по свом богатом и разноврсном ритму. Међутим, чак су и ударалке, у контексту неприхватљивом за ислам, могле бити оцењене као неподобне. Тако је врста бубња, *куба* (ар. kūba), била забрањена због тога што је повезивана са муханасунима (Nelson 1985: 46).<sup>24</sup> У студији у којој анализира статус музике на основу говора Бејрута, Али Џихад Рејси закључује да су пејоративно представљени они инструменти који се традиционално свирају на улици, јер се повезују са уличним свирачима који симболизују буку и непристојно понашање (Rasy 1986: 421).

<sup>22</sup> Видети интернет извор <http://www.aljazeera.net/news/pages/14764059-3e3c-41d1-b6a4-5e1e2aaec6c6>. У Ирану је државна религија шиитски ислам (ар. šī'a). Хенри Џорџ Фармер сматра да су шиити кроз историју показали отворенији и толерантнији став према музици него сунити (Farmer 1967: 104), премда постоје и супротна мишљења (Robson 1938: 3). Текст езана код шиита има додатни део, а канонским сматрају различите збирке хадиса од сунита (ар. sunniyya).

<sup>23</sup> Изузимајући јављање лексеме *накур* (nāqūr) у истом значењу (74:8), у питању је девет јављања лексеме *сур* – 6:73; 18:99; 20:102; 23:101; 36:51; 39:68; 50:20; 69:13; 78:18 (Behrens-Abouseif 2002: 547). Занимљиво је подсетити да и у Библији стоји да ће се на оглашавање трубе душе умрлих дићи из гробова (Višić 2008: 33).

<sup>24</sup> Након што су исламска освајања донела увећање богатства створена је погодна клима за развој музичке уметности и тада се појавио и професионални мушки музичар/певач – *муханас* (muḥannaṭ, пл. muḥannaṭūn). Самим називом ови певачи означени су као феминизирани, јер су основна значења лексеме муханас: „бисексуалац“, „женствен“, „немоћан“, „импотентан“ (Wehr 1980: 263). Та упадљива карактеристика заправо је била неодвојиви део њихове женске уметничке црте коју су преузели од својих учитеља-жена (Shiloah 1995: 13). Муханасуни, међу којима су у првој генерацији најистакнутији били Тувајс (Tuways, 632–710) и Ибн Сурајџ (Ibn Surayḡ, са. 634–726), били су званично друштвено прокажени, али су их елита и други кругови моћи у суштини прихватили. Појава муханасуна је допринела лошијем позиционирању музике, с обзиром на то да се сматрало да феминизираност ових музичара нарушава принцип *муруа* (ар. murū'a) – „мужевност“ / „храброст“ (Nelson 1985: 38–39; Muftić 2004: 1397).

Најизложенији осудама били су жичани инструменти. У једном, често цитираном хадису стоји да је Мухамед наредио да се униште сви жичани инструменти, са експлицитним навођењем *мизмара* (ар. *mizmār*).<sup>25</sup> Ибн Аби Дунја је највећу осуду упутио жичаним инструментима, јер су они у очима теолога симболизовали нову уметност и снажили жељу за животним уживањима (Shiloah 1995: 16, 17). Ибн Раџаб је, за разлику од других учених људи који су правили разлику између инструмената, све инструменте сматрао забрањеним (Shiloah 1995: 35). Алија Наметак је написао да је већ доста давно „*zabilježeno da su teološki obrazovani muslimani u Bosni i Hercegovini kao i oni koji su bili pod njihovim uplivom izbjegavali instrumentalnu glazbu, pa i pjevanu pesmu uopće*” (Nametak 1964: 359). Исти аутор наводи и да је

„prof. Rihtman [...] vidio u Bosanskoj Krajini više pjevača, koji su pjevanje pjesama popraćali oponašanjem kucanja u tamburu, služeći se mjesto tambure komadom daščice kakva bilo oblika” (Nametak 1964: 360).<sup>26</sup>

### *С̣и̣а̣й̣у̣с̣ му̣зич̣ара̣*

У појединим епохама се дешавало да сведочење одређених људи није прихватано на суду, а поједине кадије нису узимале у обзир ни сведочења професионалних музичара (Sawa 1985: 71–72). Пре мање од десет година, Џонатан Холт Шенон је запазио извесну врсту ниподаштавања музичке професије у Сирији (Shannon 2006: 40). У недавно објављеној књизи *Мухамед Абделвехаб каквог нико не ђознаје* (*Muḥammad ‘Abd al-Waḥḥāb al-ladī lā yaʿrifuhu aḥad*), овог чувеног египатског певача и композитора, ког многи памте као човека лошег карактера, аутор Махмуд Авад (Maḥmūd ‘Awād, 1942) описује као веома искреног и драгог, а лицемерје које му је приписивано тумачи као последицу траума из раних дана његове каријере у којима се, нејак и сиромашан, бавио професијом коју друштво није ценило.<sup>27</sup> Статус

<sup>25</sup> Лексема *мизмар* означавала је врсту народне свирале. Јавља се и као општи термин за све дрвене дувачке инструменте од преисламског доба до данас (Al Faruqī 1981: 189). Може да означава дрвене дувачке инструменте са језичком, или са двоструким језичком, попут обоје (Al Faruqī 1981: 189). Данас се она најчешће користи као термин за обоу (Ḥajjar 1975: 141, 452). Међутим, важно је поменути да су се раније под термином *мизмар* подразумевали и жичани инструменти (Al Faruqī 1981: 189).

<sup>26</sup> Занимљиво је поменути да инструмент *неј* (nāy) – полупопречна лабијална свирала – који улази у састав традиционалног арапског ансамбла *ṯaḥt* (taḥt), а истовремено се сматра за инструмент велике духовне моћи, те је често присутан и у суфијским ритуалима (Racy 2003: 77), није експлицитно наведен у консултованој литератури везаној за потенцијалне забране.

<sup>27</sup> Видети: <http://www.aljazeera.net/news/pages/a7622cd5-8496-4322-808d-2f615769ad27>.

професионалног музичара се мењао кроз векове, али ова професија углавном није сматрана угледном. *Књига ђесама* (*Kitāb al-ağānī*)<sup>28</sup> обилује одломцима у којима су музичари представљени у негативном (али и позитивном) светлу. Чак ни племенито порекло није гарантовало бољи однос. Тако је музичару Ибн Цамију (Ibn Gāmi', 808–?), пореклом Курејшиту (ар. Qurayš), попут Мухамеда, абасидски халифа ал-Махди (al-Mahdī, 775–785), пре него што га је протерао из Багдада, као казну за то што је тајно подучавао његове синове музици, изрекао осуду у којој стоји да је такво занимање срамота за припаднике његовог рода (Farmer 1967: 115). Део *Књиге о оријенталној музици* (*Kitāb al-mūsīqā al-šarqī*) овој теми је посветио и Камил ал-Хулаи (Kāmil al-Ḥulā'i, 1879–1938) критикујући морално неприхватљиво понашање музичара (Rasy 2003: 33).

У *Књизи ђесама* постоје подаци да су виши слојеви арапског друштва уживали у музици, слушали је и свирали, али су то углавном чинили приватно. Нарочито непожељним сматрала су се јавна извођења којима се зарађивао новац (Sawa 1985: 73, 71). На музичаре који су се професионално бавили музиком гледало се са висине. Стога су се професионални музичари лошије котирали од аматера, што се осећа и данас. Није била ретка појава да чак и етаблирани професионални музичар из конзервативније добростојеће породице дуго времена инсистира на томе да је он само обичан аматер (Rasy 1986: 418). Чињеница је да су, за разлику од аматера, професионални музичари, изумимајући појединце попут Ум Кулсум, Мунира Башира (Munīr Bašīr, 1930–1977) и још неколицине, имали потешкоћа у томе да буду друштвено прихваћени, због чега се у крајњој инстанци веома мали број одлучивао да напусти друга занимања (Al Faruqī 1980: 67). И данас у арапском свету постоје породице које нису срећне када сазнају да им деца одлазе у музичаре. Велики број савремених музичара наводи личне приче у којима описује разочарање својих породица због таквог професионалног избора, који се сматра недовољно трезвеним и лукративним (Zuhur 2001: 279). Чувени ирачки извођач на уду Мунир Башир је приликом посете Београду навео у интервјуу са њим податак да још средином тридесетих година прошлог века у Ираку „socijalni uslovi nisu dozvoljavali [...] mladićima i devojkama da se posvećuju muzici koja se smatrala porokom” (Simić 1967: 29), али да су се упркос томе млади људи уписивали на студије музике, нарочито они из

<sup>28</sup> Абулферец ал-Исфакхани (Abū al-Farağ al-Isfahānī, 897–967) је у овој монументалној збирци, поред песама за које је компонована музика, ствараних од периода цахилије до IX века, између осталог забележио око деведесет биографија песника, композитора и извођача и податке о друштвеном понашању музичара и публике (Sawa 1985: 70; Shiloah 2011: 746).

виших слојева. У књизи Махмуда Авада се наводи податак да је Мухамед Абделвехаб у почетку наступао под псеудонимом Мухамед ал-Багдади (Muḥammad al-Baġdādī), кријући се од своје породице.<sup>29</sup> Ствар се као и увек додатно компликује када је у питању женски део популације, те тако чак и поједини Арапи настањени на Западу живе у страху да се њихове ћерке музичарке никада неће удати због дубоко укоревених друштвених предрасуда (Gazzah 2008: 26–27). Истовремено, бројни су и примери родитеља који своју децу подстичу да постану професионални музичари (Racy 2003: 23).

Неретко је, кроз историју, о статусу музике, музичара и музичких инструмената одлучивала актуелна власт. Хенри Џорџ Фармер је у *Историји арабљанске музике до XIII века (A History of Arabian Music to the XIIIth Century)* развој ове уметности пратио и кроз однос који је сваки халифа понаособ гајио према њој. Тако је музика у појединим периодима била високо цењена, али уколико би се на власти нашао халифа ненаклоњен овој уметности, била осуђивана као грешна.<sup>30</sup> Први халифа династије Умајада (al-Umawīyyūn, 661–750), Муавија I (Muʿāwīya Ibn Abī Sufyān, 661–680), са задршком је отворио врата двора талентованим музичарима, док су их халифе, попут Јазид I (Yazīd, 680–683), ал-Валида I (al-Walīd al-Awwal, 705–715), Јазид II (Yazīd Ibn ʿAbd al-Malik, 720–724) и ал-Валида II (al-Walīd al-Tānī, 743–744) широм отвориле (Shiloah 1995: 18). Постојали су и владари који су затварали врата музици чак и током кратких периода задржавања на власти, попут Марвана (Marwān, 684–685), који је за само годину дана стигао да протера са двора све муханасуне (Farmer 1967: 61). Омар II (ʿUmar, 717–720), иако у младости композитор, забранио је слушање музике ступивши на престо (Farmer 1967: 62). Неговање музичке уметности приписивали су Абасиди (al-ʿAbbāsiyyūn, 750–1258) у грехе својим претходницима Умајадима, као „безбожним узурпаторима”, али је повољна клима за развој музике опстала и за време њихове владавине (видети такође Farmer 1967: 64, 66; Hiti 1988: 259). То је наклоношћу према овој уметности потврдио већ Абу ал-Абас ал-Сафah (Abū al-ʿAbbās al-Saffāh, 750–754), први у низу абасидских халифа који су се смењивали на престолу, а међу којима су преовладали они наклоњени музици, попут ал-Му-

<sup>29</sup> Видети <http://www.aljazeera.net/news/pages/a7622cd5-8496-4322-808d-2f615769ad27>.

<sup>30</sup> Овакву историјску слику варирања статуса музике кроз векове сходно друштвеним, односно политичким, па и економским факторима, К. Нелсон сматра директном последицом поменуте неразрешености дебате о грешности / недозвољености музике (Nelson 1985: 33).

тасима (al-Mu'tašim, 833–42), пријатеља ал-Киндија<sup>31</sup> (Farmer 1967: 92, 96), или ал-Мутамида (Al-Mu'tamid, 870–892), који је и сâм био музичар (Farmer 1967: 141). Постојали су и они који су, као Ал-Мухтади (al-Muhtadī, 869–70), забрањивали музику и протеривали музичаре (Farmer 1967: 140–141). Ипак, халифе су, макар номинално, морале да уважавају став доминантних верских кругова. Тако су абасидски владари Харун ал-Рашид (Hārūn al-Rašīd, 786–809) и његов син Ал-Мамун (Al-Ma'mūn, 813–833) на почетку владавине слушали музику у тајности, да би касније то радили јавно, што показује настојање халифâ да се након свог устоличења пред улемом прикажу као пуританци до тренутка док не осигурају и ојачају своју власт (Sawa 1985: 72–73). У којој мери је однос снага између владара и улеме био битан видимо и на примеру арапске владавине у Андалузији (756–1031). Андалузијска музика, истовремено сачињена од различитих националних и регионалних елемената, формирала се као засебна традиција, ослањајући се, при томе, на музичку традицију арапског Истока – Машрика, за коју су је везивали заједнички историјски идентитет и теоријско наслеђе, формалне карактеристике и норме извођења (Davis 1997: 75). Уметност је процветала већ за време владавине Абделрахмана I (ʿAbd al-Raḥmān, 756–788), након кога је на власт дошао веома побожни Хишам I (Hišām, 788–796) у току чије владавине је, претпоставља се, музика била чак и забрањена (Farmer 1967: 98). За време владавине ал-Хакама I (al-Ḥakam, 796–822), који је одбио да њиме управља улема, музика је повратила значајну улогу (Farmer 1967: 98). Током владавине наредног емира Абделрахмана II (ʿAbd al-Raḥmān, 822–52), верски ауторитети, чију је моћ Ал-Хакам I умањио, поново су ојачали, али их двор у погледу своје наклоности према музици није уважавао (Farmer 1967: 98).<sup>32</sup>

И поред ограничења о којима је било говора, ислам, генерално, не забрањује извођење вокалне и инструменталне музике. Постоје тенденције успостављања одређеног вида контроле, али су такви покушаји постојали и у друштвима која су се декларисала као секуларна. У оквиру реформи које су спроведене након

<sup>31</sup> Филозоф ал-Кинди (al-Kindī, 805–873) је био под великим утицајем грчке мисли. Аутор је вредних дела у области теорије и филозофије музике (Shehadi 1995: 16) од којих су најпознатија *Велика ђосланица о комџоновању* (*Risālat al-kubrā fi ta'ṭīf*), *Посланица о класификацији ноџа* [артикулисаних музичких тонова; за консултацију при тумачењу термина срдечно захваљујемо Ненаду Вјештици Кану (Њрим. ур.)] (*Risāla fi tartīb al-naḡam*; у Farmer 1967: 126 на енглески преведено као *Book of Notes*) и *Посланица о риџму* (*Risāla fi al-īqāʿ*).

<sup>32</sup> Абделрахман II, касније познат под надимком ал-Авсат (al-Awsat), био је под утицајем четири особе – једног правника, једног евнуха, своје жене и музичара Зирјаба (Ziryāb, 789–857), који се сматра оснивачем андалузијског музичког стила.



проглашења републике у Турској (1923), затварањем дервишких текија, пре свега мевлевијских, уклоњени су главни покровитељи традиционалне уметничке музике, те је све до седамдесетих година прошлог века, османска музика / турска класична музика била *скрајнуша* од стране владајућих режима због тога што је у њиховим очима она била неутуђиви део османског наслеђа, које је у новонасталој држави требало одбацити из идеолошких разлога (Feldman 1996: 16). Тако и ал-Фаруки сматра да су у основи идеолошких битака у погледу дозвољености музике у арапско-исламском свету била настојања да се новонастала заједница одвоји од секуларне музике подложне утицајима са стране, а да се међу народима који су чинили нову (исламску) заједницу – расно, лингвистички и културно хетерогеним – створи извесна врста културног, религијског и музичког јединства (Al Faruqi 1980: 59).

Велики број муслимана настањених на Западу реактуелизује питање одобравања слушања музике будући да ситуације у којима се музика изводи и слуша у савременом друштву нису у складу са исламским нормама понашања. Не треба да чуди то што се овом темом активно баве муслимани данашњице и на бројним веб-сајтовима, на којима се позивањем на Куран и суну објашњава да музика није (или, можда по некима и јесте?) забрањена.<sup>33</sup> Ипак, чини се да нико као Арапи не ужива у музици. Уметничка музика се без престанка развијала после објаве ислама и заузимала важно место чак и током периода када се у другим културним сферама могла осетити стагнација. Статус музике и музичких инструмената у исламском свету јесте сложен, пун оштрих контраста и неретко амбивалентан, али то не спречава да, барем када су Арапи у питању, а како нас подсећа чувени Хенри Џорџ Фармер, музика прожима и приватну, и јавну, и верску сферу (Farmer 1967: 17).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Abū al-Su‘ūd, I. A. (1993). „Bi munāsabat al-dīkrā al-mi‘awīyya al-ūlā li milād Sayyid Darwīš” / „Поводом прве стогодишњице од рођења Сајид Дарвиша” [“On the Occasion of the First Centennial of the Birth of Sayyid Darwīš”], *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya / Музички животи* [Music Life] 1: 137–147.
- Behrens-Abouseif, D. (2002) “Instruments”, у J. D. McAuliffe (yp.) *Encyclopaedia of the Qur’ān II*, Leiden – Boston: Brill, 543–547.
- Bulos, A. A. (1971) *Handbook of Arabic Music*, Beirut: Librairie du Liban.
- Višić, M. (2008) *Plutarh o muzici – Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi*, Podgorica: Унирекс.

<sup>33</sup> Видети <http://www.islamawareness.net/Music/prohibited.html>.

- Gade, A. M. (2004) "Recitation of the Qur'ān", y J. D. McAuliffe (yp.) *Encyclopaedia of the Qur'ān IV*, 367–385.
- Gazzah, M. (2008) "Good Girls and Rebels", *ISIM* 22: 25–26.
- Davis, R. (1997) "Traditional Arab Music Ensembles in Tunis: Modernizing al-Turāth in the Shadow of Egypt", *Asian Music* 28 (2): 73–108.
- Duraković, E. (2004) *Kur'an s prijevodom na bosanski jezik*, Sarajevo: Svjetlost.
- Zuhur, Sh. (2001) "Musical Stardom and Male Romance: Farid al-Atrash", y Sh. Zuhur (yp.) *Colors of Enchantment – Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo – New York: The American University in Cairo Press, 270–296.
- Karić, E. (2008) *Kur'an sa prijevodom na bosanski jezik*, Bihać: FF.
- Korkut, B. (2001) *Kur'an s prijevodom Besima Korkuta*, Sarajevo: El-Kalem.
- Al-Law, N. (2011) „Al-mūsīqā wa al-ġinā' 'inda al-‘Arab tunāiyya am taba'iyya?“ / Инструментална и вокална музика код Арапа – дуализам или подређеност?“ [„Instrumental and Vocal Music – Dualism or Subordination?“], *Al-Hayā al-mūsīqīyya* 59: 8–14.
- Al-Maḥallī, Ğ. и Al-Suyūfī, Ğ. (6. r.) *Tafsīr al-Ġalālayn*, Beyrūt: Dār al-ma'rifa.
- El Mahdi, S. (1977) "The Arab Musical Tradition", *Cultures IV* (1): 187–199.
- Mahlūf, H. M. (2006) *Kalimāt al-Qur'ān – tafsīr wa bayān* / Куранске речи – њефсуп и објашњење [Words in Qur'ān – tafsīr and Explanation], Al-Qāhira: Dār al-ma'ārif.
- Marcus, S. (2002) "The Muslim Call to Prayer", y V. Danielson и сар. (yp.) *The Garland Encyclopedia of World Music 6*, New York and London: Routledge, 153–156.
- Muftić, T. (2004) *Arapsko-bosanski rječnik*, Sarajevo: El-Kalem.
- Nametak, A. (1964) „Izbjegavanje upotrebe muzičkih instrumenata kod bosansko-hercegovačkih muslimana“, *Rad VII kongresa folklorista Jugoslavije*, Ohrid: 359–362.
- Nasr, S. H. (2005) *Islamska umjetnost i duhovnost*, Sarajevo: Lingua patria.
- Nelson, K. (1985) *The Art of Reciting the Qur'ān*, Texas: University of Texas Press.
- Nelson Davies, K. (2002) "The Qur'ān Recited", y V. Danielson и сар. (yp.) *The Garland Encyclopedia of World Music 6*, New York and London: Routledge, 157–164.
- Petrović, A. (1988/89) "Paradoxes of Muslim Music in Bosnia and Herzegovina", *Asian Music* 20 (1): 128–147.
- Racy, A. J. (1981) "Music in Contemporary Cairo: A Comparative Overview", *Asian Music* 13 (1): 4–26.
- Racy, A. J. (1986) "Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes", *Ethnomusicology* 30 (3): 413–427.
- Racy, A. J. (2003) *Making Music in the Arab World – The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds, D. F. (2007) *Arab Folklore – A Handbook*, Westport – Connecticut – London: Greenwood Press.
- Robson, J. (1938) *Tracts on Listening to Music*, London: The Royal Asiatic Society.
- Самарцић, Р. (2010) *Мехмед Соколовић*, Београд: Завод за уџбенике.
- Al-Sāyis, M. 'A. (2000) *Ta'riḥ al-fiqh al-islāmī* / Историја исламског њрава [A History of Islamic Law], Beyrūt: Dār al-madār al-islāmī.
- Sawa, G. D. (1985) "The Status and Roles of the Secular Musicians in the Kitāb al-Aghānī (Book of Songs of Abu al-Faraj al-Iṣbahānī (D. 356 A. H./967 A. D.))", *Asian Music* 17 (1): 69–82.
- Shannon, J. H. (2006) *Among the Jasmine Trees – Music and Modernity in Contemporary Syria*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Shehadi, Sh. (1995) *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden – New York – Köln: E. J. Brill.

- Shiloah, A (1995) *Music in the World of Islam – A Socio-cultural study*, Great Britain: Scolar Press.
- Shiloah, A. (2011) “Music”, у R. Irwin (yp.) *The New Cambridge History of Islam 4*, Cambridge: Cambridge University Press, 743–750.
- Schuyler, Ph. D. (1990) “Hearts and Minds: Three Attitudes toward Performance Practice and Music Theory in the Yemen Arab Republic”, *Ethnomusicology* 34 (1): 1–18.
- Simić, V. (1967) „Problemi savremene arapske muzike u viđenju Munir Bešira”, *El-Emel* 10: 28–30.
- Танасковић, Д. (2008) *Ислам – доџма и живеој*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Touma, H. H. (1996) *The Music of the Arabs*, Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Farmer, H. G. (1967) *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London: Luzac & Co., Ltd.
- Al-Faruqi, L. I. (1980) “The Status of Music in Muslim Nations: Evidence from the Arab World”, *Asian Music* 12 (1): 56–85.
- Al-Faruqi, L. I. (1981) *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Al-Faruqi, L. I. (1985) “Music, Musicians and Muslim Law”, *Asian Music* 17 (1): 3–36.
- Feldman, W. (1996) *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Hasan, S. Q. (1993) „Ḥawla al-adā’ al-ġinā’ī” / „О вокалном извођењу” [“On Vocal Performance”], *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya / Музички живеој [Music Life]* 1: 101–130.
- Hajjar, J. N. (1975) *Mounged Classique – français-arabe*, Beirut: Dar el-mashreq.
- Hirschkind, Ch. (2004) “Hearing Modernity: Egypt, Islam, and the Pious Ear”, у V. Erlmann (yp.) *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford – New York: Berg.
- Hiti, F. (1988) *Istorija Arapa od najstarijih vremena do danas*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Hourani, A. (2002) *A History of the Arab Peoples*, London: Faber and Faber Limited.
- Al-Ḥūlī, S. (1978) *Al-Qawmiyya fī mūsīqā al-qarn al-‘iṣrīn / Национализам у музици XX века [Nationalism in 20th Century Music]*, Al-Kuwayt: ‘Ālam al-ma’rifa.
- Wehr, H. (1980) *A Dictionary of Modern Written Arabic*, Beirut: Librairie du Liban.

#### Електронски извори

- <http://www.medzlis-rijeka.org/default/index/a/id/741>
- <http://learning.aljazeera.net/weeklylearning/pages/26299bed-27de-4d9b-b473-cf5222bf7f72?Level=1>
- <http://learning.aljazeera.net/dailytraining/pages/c58d18cb-2fda-42aa-808e-4b19f057d08f?Level=1>
- <http://www.aljazeera.net/news/pages/14764059-3e3c-41d1-b6a4-5e1e2aaec6c6>
- <http://www.aljazeera.net/news/pages/a7622cd5-8496-4322-808d-2f615769ad27>
- <http://www.islamawareness.net/Music/prohibited.html>

Ada I. Šoštarić

## ON THE STATUS OF MUSIC AND MUSICAL INSTRUMENTS IN ARABIC CULTURE AFTER THE ADVENT OF ISLAM

(Summary)

This article bases its arguments mainly on data found in secondary literature about the propriety of music in Arabic culture after the advent of Islam. One of the oldest sources in Arabic on the subject is *Damm al-malāhī* (*The Condemnation of Instruments of Diversion*). In it, the author, Ibn Abī al-Dunyā (823–894) condemned listening to music and musical instruments. Subsequently, many books addressed the question of whether music is illicit (ar. ḥarām). Western scholars defined this corpus of literature as a kind of polemic about the permissibility of music and musical instruments in Islamic culture. Since there is no verse (ar. āya) in the Qurʾān which explicitly forbids or allows music, and since, at the same time, the ḥadīth literature abounds with contradictory statements about the practice of the prophet Muhammad regarding listening to music and musical instruments, this question continues to resurface, either in the media or on web pages specifically devoted to the issue. This topic is also quite interesting in terms of the reflexions one can encounter in the Muslim areas of the ex-Yugoslav region.

At the same time, the article touches upon the special place that the Qurʾān recitation (ar. tilāwat al-Qurʾān) and Islamic call to prayer (ar. aḍān) have in Muslim communities. We often find both of them in chapters on *religious music*, and can, for instance, hear Gorans from Kosovo say (colloquially) that one *sings* the call to prayer. Nevertheless, although both the Recitation and the call to prayer employ the system of maqāms found in secular forms of music, in religious Islamic circles they have never been defined as music, nor are they understood as such in Islamic public opinion.

It has been said innumerable times that it is not the (listening to) music *per se* that is forbidden, but rather the circumstances surrounding music, sometimes associated with the consumption of alcohol or similar behaviour, which leads to transgression of Islamic ethical norms. And even though music – as suggested by Henry George Farmer – was to be found in the private, public, and religious life of the Arabs from pre-Islamic times to the present (Farmer 1967: 17), and even despite it not being forbidden in Islam, the status of the professional musician was never truly regarded as respectable.

Примљено 4. 2. 2014.

Прихваћено за штампу 20. 6. 2014.

Оригинални научни рад